érudit
www.erudit.org

Article

« Portaits de dramaturges : notes préliminaires »

Aurélien Boivin

Québec français, n° 146, 2007, p. 47-55.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/46573ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 November 2015 05:46

Gratien Gélinas, *Tit-Coq* (1961).

Portaits de dramaturges

par Aurélien Boivin

Notes préliminaires

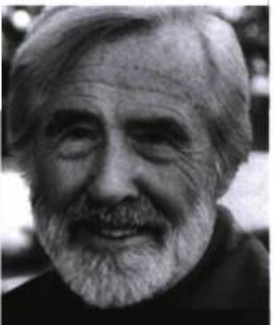
Le théâtre est, à sa façon, une littérature pour l'oreille, pour les yeux aussi et pour le corps. Il existe vraiment et pleinement – et c'est là une caractéristique essentielle – en tant que littérature que lorsqu'il est interprété par des comédiens, devant un public qui « écoute, voit, regarde, ressent et participe ». L'action d'une pièce se mesure à la réaction des spectateurs. Contrairement à un roman qui met souvent du temps à rejoindre le lecteur, la pièce suscite immédiatement, dès la première représentation ou dès sa première lecture, ses premiers commentaires. Auteur d'un ouvrage intitulé *Les trois coups à Montréal. Chroniques dramatiques (1959-1964)*, publié chez Déom en 1965, Yuri Kempt, critique théâtral montréalais, précise que le théâtre, réalité fort complexe, est aussi difficile à réussir qu'une mayonnaise. Dans un texte intitulé « Petit mode d'emploi », publié dans la revue *Théâtre vivant*, en 1968, il écrit : « Un auteur pique des mots avec sa plume, invoque un peu d'inspiration, ajoute des dialogues, distribue des sentiments, capte une action, déchire des cœurs, secoue des cerveaux, construit des scènes, achève un, deux actes, exécute au passage quelques personnages, laisse tomber le rideau de son imagination et croit sa pièce terminée. Le pauvre homme, comme disait Molière, n'a encore battu que son jaune d'œuf. Le metteur en scène doit maintenant ajouter de l'huile : il choisit des interprètes, les gave de mots, les fait pirouetter, leur arrache des larmes, provoque des crises de nerfs… Mais rien n'est encore fait : il manque la dernière goutte et un dernier coup de cuillère : le public. C'est lorsque le rideau se lève qu'on va enfin savoir si ça prend. C'est un grand moment » (p. 3). Et Laurent Mailhot et Jean Cléo Godin, deux autres critiques du théâtre québécois, ont poursuivi l'analogie : « Le lever de rideau est effectivement un grand moment, un moment de vérité. Si la pièce ne "passe pas la rampe", si la mayonnaise ne prend pas – malgré la qualité de l'huile et la fraîcheur des œufs – la seule chose à faire est de recommencer de battre à un autre rythme. Si l'échec est dû au metteur en scène, aux comédiens ou au public, on peut espérer de plus beaux jours : ratée un soir, la mayonnaise sera peut-être réussie le lendemain. Si le texte est faible, mal construit, la réussite demeure problématique : il faut une sorte de miracle (mais ces miracles se produisent au théâtre) pour qu'une pièce médiocre triomphe et dure » (*Le théâtre québécois. Introduction à dix dramaturges contemporains*, vol. 1, Hurtubise HMH, 1970, p. 10).

Gratien Gélinas, *Tit-Coq* (1961)

Gratien Gélinas est considéré comme le père du théâtre québécois. Il a profité du succès de la pièce *Aurore, l'enfant-martyr* de Léon Petitjean et Henri Rollin, qui a connu, dans ses diverses versions, plus de 6 000 représentations, pour se faire connaître d'abord par ses *Fridolinades*, sous-titrées « revues », qui étaient une sorte de bilan annuel de l'actualité de l'époque de la Deuxième Guerre mondiale et qui mettait en vedette un jeune garçon gavroche, qui se présentait sur scène vêtu du chandail des Canadiens de Montréal, image du petit Canadien français « porteur d'eau et scieur de bois », comme le chante Félix Leclerc, né pour un petit pain, et qui monologuait devant public sur divers sujets : la conscription, la politique, la vie quotidienne d'une famille moyenne de l'est de Montréal, qu'exploitera aussi plus tard Michel Tremblay, les sorties de son grand frère et de sa sœur, les rencontres avec les membres de sa « gang », le voyage de sa mère en Abitibi, ses amours avec son Azalma et sa grande demande, sa solitude (ses parents ont passé sous silence son anniversaire, lui qui rêvait pourtant d'un « magnifique fêtage » pour épater ses amis)... Bref, Fridolin évoque de petits drames ordinaires et quotidiens, les joies et les peines (surtout) d'un enfant, en apparence « insignifiantes » mais combien « signifiantes », propres à susciter l'éveil des consciences des spectateurs, non sans provoquer le rire, lui qui est en quelque sorte un héros pathétique, qui rit de sa « souffrance » – « souffrance de souffrance » est d'ailleurs son patois –, désamorçant ainsi le tragique de situation. Il compare l'idéal à un cerf-volant incapable de voler : « C'est la queue qui est trop pesante » (« La fête de Fridolin »). Dans « Le mariage d'Aurore », le jeune marié refuse de prendre un petit coup, avant de partir en voyage. L'occasion est trop belle et l'un des invités de lancer : « [L]es petits coups, il garde ça pour à soir » (*Les fridolinades, 1943-1944*, Montréal, Quinze, 1981, p. 151). Dans « Les Bingomanes », des femmes, proches parentes des *Belles-sœurs*, courent les bingos dans les sous-sols d'église. Si l'une affirme que la jouissance est déjà présente devant la carte carreautée étendue sur la table, avec « une petite *bean* dans le milieu pour la *luck* », une autre affirme que le « fun » commence plus tard, « quand il reste rien qu'un tout petit trou de rien p'en toute puis qu'on attend, en frétillant puis les lèvres sèches, pour voir si la *bean* tant désirée va enfin venir te le boucher ! » (*Les fridolinades, 1941-1942*, MontrÉal, Quinze, 1981, p. 298).

Les monologues de Fridolin sont souvent des satires sociales : il ridiculise tantôt la guerre et les curés qui crient en chaire que « la guerre, c'est une bonne affaire, parce que ça nous permet d'expier nos péchés capitalistes ». À ses yeux de jeune, Hitler « a décroché une belle job payante, même si elle est pas *steady* ». Il dénonce encore la domination étrangère, l'exploitation des Canadiens français, leur atavisme, qui les maintiennent dans la soumission. Dans « La légende d'un peuple » (1941), parodie « d'un célèbre Louis Fourchette… euf Fréchette », Fridolin fait allusion aux nombreux visiteurs qui « nous découvrent et qui finissent par prendre notre place ». Il proclame haut et fort :

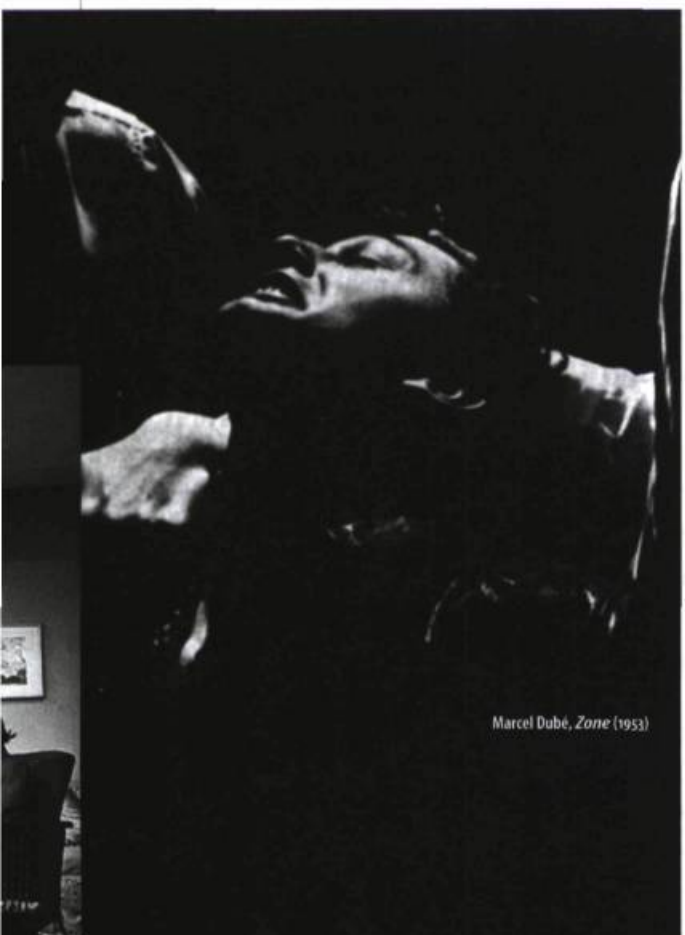
Ton exemple, Christophe, il a fait des petits
Car de nous découvrir c'est la mode aujourd'hui
Des Christophe Colomb, on en reçoit par fournées
Des gens d'un peu partout qui savent pas où s'fourrer



Gratien Gélinas, *Tit-Coq* (1961)

On aime ça d'la visite, de la belle visite rare,
Mais souffrance faudrait pas qu'y en arrive à pleins chars
*Et qu'ils prennent not'maison et nous laissent le hangar**.

Il revient sur le sujet dans d'autres monologues où il dénonce l'impuissance fataliste des Canadiens français serviles et sur leurs peurs de tout ou presque. Il le fera aussi dans son grand succès : *Tit-Coq* (1948), une pièce portant sur la solitude, qui met en scène un enfant illégitime, un bâtard, qui rêve de connaître la vie de famille mais qui connaît l'échec. Sa fiancée a décidé de se marier avec une autre, alors qu'il était au front. De retour, il veut qu'elle laisse son mari et qu'elle vienne vivre avec lui. C'est le *padre* qui lui fera entendre raison : les enfants nés de cette union illégitime seraient, comme lui, des bâtards. Tit-Coq se heurte donc à l'incompréhension de ceux et celles qui l'entourent, lui qui rêvait pourtant d'amour pur. Il est le portrait du Canadien français dominé, soumis à l'Église et aux valeurs qu'elle défend, rejeté, écrasé par la fatalité, abandonné à son sort, trahi par son entourage et condamné à la solitude. C'est l'image de tout un peuple incapable d'accéder à sa libération, à sa liberté.



Marcel Dubé, *Zone* (1953)

Dans *Bousille et les justes* (1959), Gélinas fait le procès de la société pervertie, malhonnête, pharisienne, dans laquelle des hommes sont prêts à tout pour sauver leur honneur et leur famille, à la suite de malversations de toutes sortes. Et le pauvre Bousille, manipulé, lui qui a été témoin d'un crime crapuleux, fait devant la cour un faux-témoignage pour sauver un homme accusé d'homicide involontaire. Incapable de vivre avec le remords, lui qui est foncièrement honnête, il se pend en revenant dans son village après le prononcé de la sentence d'acquittement.

Enfin, dans *Hier les enfants dansaient* (1966), Gélinas exploite le thème de l'ambition, de l'arrivisme bourgeois. Le riche homme d'affaires Pierre Gravel, sollicité par la Parti libéral du Canada pour se présenter aux élections dans l'assurance de devenir ministre, doit renoncer à ses ambitions : ses deux fils, qui appuient le mouvement indépendantiste, s'opposant ainsi à leur père et à son engagement, font sauter le monument d'Édouard VII au parc Stanley, anéantissant du même coup les rêves du père, qui doit non seulement renoncer à une carrière politique mais aussi modifier la conclusion du discours qu'il doit prononcer devant les membres du Canadian Club de Toronto. Les jeunes Canadiens français, devenus des Québécois avec la Révolution tranquille, ont choisi la révolte (et une forme de violence) pour se faire valoir. Le fossé des générations s'est profondément élargi, comme le montrera aussi Marcel Dubé.

* *Les fridololinades 1941-1942*, Montréal, Quinze, 1981, p. 108-109.

Marcel Dubé a laissé une œuvre abondante – plus de trente pièces –, dont plusieurs ont connu le succès. On peut diviser son œuvre en deux temps. Le Dubé première manière exploite le prolétariat urbain, dans la foulée des *Fridolinades* de Gélinas ; le Dubé deuxième manière s'intéresse, non sans pessimisme, au monde bourgeois. Voyons cela de plus près.

Dans ses premières pièces, Dubé met en scène des jeunes aux prises avec un profond mal de vivre et qui rêvent d'un monde meilleur, d'un monde où ils pourront accéder à la liberté, eux qui sont soumis à l'Église, à leurs parents, à leurs éducateurs, qui leur disent tous quoi faire. Dans cet univers qui est le leur, dans lequel ils sont condamnés, ils étouffent, incapables qu'ils sont de composer avec les adultes qu'ils ne peuvent plus supporter. Cette situation transparaît dans les décors, ainsi que le révèlent les didascalies : dans *Zone*, sa première pièce qui lui vaudra les grands honneurs et le premier prix au Festival national d'art dramatique en 1953, l'espace est limité à un fond de cour. C'est là que se déroule « Le jeu », titre du 1er acte : le spectateur fait la connaissance des membres de la bande, sauf

de Tarzan, qui se fait attendre, lui qui est contesté par Passe-Partout, dont il voudrait bien prendre la place de chef. Survient la police qui les met sous arrêts, car accusés de faire le trafic des cigarettes américaines. Au 2e acte, « Le procès », c'est la montée de la crise. On assiste à l'interrogatoire des jeunes à la centrale de police. Un policier identifie les problèmes des jeunes, en tentant de prendre leur défense et d'expliquer leurs gestes : « [L'un] faisait la contrebande pour s'acheter une musique à bouche neuve et devenir musicien, l'autre pour assurer l'avenir de ses futurs enfants, le troisième vivait un mélodrame : il volait de l'argent pour faire vivre sa mère parce que son père est un ivrogne ». Dans le 3e acte, « La mort », la crise atteint son paroxysme avec l'arrestation et la mort de Tarzan, qui a assassiné un douanier américain pour passer la marchandise qu'il transportait. Tarzan, c'est un héros mythique, qui est prêt à tout pour sortir de sa médiocrité tout en se préoccupant du sort des membres de sa « gang ». On peut le percevoir comme un sauveur, à l'image du Christ. Plusieurs passages sont d'ailleurs associés à la vision chrétienne, à la pensée messianique. Tit-Noir, un fidèle membre du groupe, évoque la mission de Tarzan, qu'il rapproche de celle du Christ : « Y est venu dans notre rue et il nous a dit de le suivre. On l'avait jamais vu mais y avait l'air sûr et sincère, on l'a suivi. Il nous a dit qu'on deviendrait quelqu'un un jour si on voulait l'écouter. On l'a écouté et aujourd'hui on se fait de l'argent. On devient fort ». Tarzan est conscient de cette mission : « Le jour que je vous ai demandé de me suivre, je vous ai posé des conditions et vous les avez acceptées ». Même le décor est révélateur de ce rapprochement entre le héros Tarzan et le Christ, comme le confirment cette didascalie : « [...] des cordes à linge vides traversent la scène, accrochées à un poteau croche planté derrière la palissade et dont le travers du haut donne l'impression d'une pauvre croix toute maigre, sans larron, ni Christ dessus ». Tarzan meurt d'ailleurs les bras en croix, étendu sur le sol, tel un Christ déchu que Ciboulette, nouvelle vierge, recueille sous l'œil du bourreau, le policier mauvais larron, alors que Passe-Partout n'est pas sans évoquer Judas, car c'est lui qui a vendu son chef, dans l'espoir de lui succéder.

Font partie de cette première catégorie d'autres pièces comme *Le bal triste*, *De l'autre côté du mur*, *Le naufragé*, *Le barrage*, qui rendent, avec un profond réalisme, des problèmes que vivent ces adolescents, qui finissent par fuir, comme Florence, l'héroïne de la pièce du même nom (1957), qui quitte famille, emploi et pays pour New York, où elle occupera un poste de secrétaire, ou par se révolter, comme Joseph Latour, dans *Un simple soldat* (1958), qui, après avoir connu échecs, déceptions et conflits dans sa famille, s'enrôle dans l'armée et meurt en Corée. L'élargissement de l'espace ne lui a pas été favorable, contrairement à Florence, dont il y a tout lieu de croire qu'elle parviendra à s'en sortir.

Ce décor est transformé dans les pièces subséquentes, celles du Dubé deuxième manière, même si les amours bourgeoises y sont toujours impossibles et les victimes, souvent dépossédées, anéanties. Cette séquence s'amorce avec *Bilan* (1960), l'une des meilleures pièces du dramaturge avec *Les beaux dimanches* (1968) et *Au retour des oies blanches* (1969). *Bilan* marque le passage, dans l'œuvre de Dubé, de l'adolescence à l'âge adulte, du prolétariat urbain à la bourgeoisie, même si ces nouveaux riches habitent Outremont. Dubé y dévoile les failles qui percent sous les masques de ses personnages et dénonce la faillite de certains parvenus qui connaissent un retentissant échec. C'est le cas de William Larose (*Bilan*), ancien caporal dans l'armée, parvenu par son travail, son ambition et, surtout, par l'attribution d'importants contrats gouvernementaux, à se tailler une place de choix dans le monde des affaires. À l'approche de la quarantaine, il se lance un nouveau défi : faire de la politique active. Il a d'ailleurs tout prévu : son fils Guillaume et son homme de confiance et ami Gaston assureront la bonne marche de son entreprise ; son épouse Margot continuera à l'appuyer et à le seconder comme elle l'a toujours fait ; sa fille Suzie, fiancée à un avocat prometteur, suit les traces de sa mère ; et son fils Étienne a abandonné ses rêves de révolutionnaire, du moins le croit-il, et entreprendra des études en sciences sociales. Mais William est un rêveur, un idéaliste, qui ne voit rien venir. Guillaume a détourné de fortes sommes d'argent de l'entreprise pour épouser l'ex-maîtresse de son père ; Suzie quitte son fiancé pour une liaison avec un ami de son frère Guillaume ; Margot, sa femme, le trompe avec Gaston. Quant à Étienne, il se tue avec sa copine dans un accident sur l'autoroute des Cantons de l'Est, échappant ainsi à ce milieu pourri. La fin est tragique : William se retrouve seul, conscient qu'il a gaspillé sa vie « pour une famille de tricheurs ». Il les maudit tous.

Même milieu bourgeois dans *Un matin comme les autres*, une pièce politique, qui se déroule au dixième étage d'une conciergerie dominant la ville. C'est au cours d'une soirée bien arrosée, en discutant du destin collectif du peuple québécois, que les masques tombent et que les couples s'effritent : l'un n'a été qu'un révolutionnaire de parade, l'autre, qui a été député, a quitté son poste, non pas parce qu'il n'a pas voulu suivre la ligne de parti, mais bien parce qu'une jeune secrétaire, enceinte de lui, s'est ouvert les veines dans l'appartement du député, qui a dû démissionner avec la promesse du silence du parti. L'une des femmes a déjà fait le trottoir et l'épouse du député l'a trompé. Les couples se font et se défont dans le théâtre de Dubé, car ils sont incapables d'aimer.

Le plus beau monologue à caractère politique, on le trouve dans *Les beaux dimanches*, pièce jouée en 1965, quand Olivier, lors d'une soirée, se lance dans un long cours d'histoire remontant à la Guerre de la Conquête, qui a enlevé au peuple québécois son droit de vivre et qu'il tient responsable de son aliénation, de son humiliation. Il faut lire ce monologue dans lequel Olivier dénonce la peur séculaire des Canadiens français, la religion qui enseigne la soumission. Marcel Dubé a cru en la libération du Québec, qui, écrit-il, « ne constitue pas un repli sur soi-même, mais une prise de possession de notre mode de vie. Plus l'État du Québec aura des pouvoirs, plus notre économie, plus notre culture, plus nos sociétés, plus notre système d'éducation seront façonnés à notre image et rendront une idée plus juste de que nous sommes » (« J'écris pour ma délivrance », *Textes et documents*, Leméac, 1968, p. 38).

Jean Barbeau. Auteur prolifique habitant la région de Québec, à ses débuts, Jean Barbeau a plus d'une quinzaine de pièces à son répertoire. C'est même une de ses pièces, *O 71*, une fresque sur le bingo au Québec, qui a inauguré la première saison du Trident, au Grand Théâtre de Québec. L'une de ses meilleures est *Le chemin de Lacroix*, une pièce éminemment politique qui se déroule lors de la grande manifestation, dans la Capitale nationale, contre l'adoption de la Loi 63 par le gouvernement de l'Union nationale que dirige le premier ministre Jean-Jacques Bertrand. Barbeau y dénonce l'injustice sociale en racontant l'histoire de Rodolphe Lacroix, un jeune chômeur, arrêté par erreur par les policiers lors de cette manifestation, alors qu'il déambulait, rue Saint-Jean, sans faire partie du cortège. Amené au poste, il est victime des mauvais traitements des hommes de l'ordre, qu'il appelle « les beufs ». Pour gagner de l'argent, il monte un spectacle dans lequel il raconte et mime, plusieurs jours plus tard, son histoire, rapportée en quatorze stations ou scènes, qu'il appelle son « calvaire de chemin d'croix », allusion, bien sûr, au chemin de croix du Christ. Il est accompagné de Monique, « la fille que je sors… steady avec », comme il l'appelle, et de son « chum » Thiéry, un vrai Français de France, son conseiller juridique, son « coach pour la grammaire », dont le rôle consiste, outre à le conseiller, à le reprendre pour lui indiquer l'utilisation du vrai, du bon mot français. Monique et Thiéry, entourant ce « petit Christ recrucifié », jouent tous les rôles : Ponce Pilate, Marie-Madeleine, les Saintes Femmes, la Vierge, Véronique, Simon de Cyrène… Chaque station est introduite par un cantique, un pastiche de la semaine de la Passion : « Quand t'es dominé-e ° Tu peux jamais dire toutou-haut-au ° Que dans la police, on commet des injustices » (p. 23). Comme le Christ, Lacroix est amené au poste, est interrogé : « J'avais les doigts dans un tiroir, pis, à la moindre tentative de penser, de réfléchir, même… y'avait un beuf… un flic… qui… aurait fermé l'tiroir pour m'écraser les jointures… Eux autres, y'appelaient ça un "pensez-y deux fois" » (p. 31), il est maltraité, rencontre sa mère, une prostituée, qui, pour retrouver sa liberté, satisfait les désirs de quelques policiers, rencontre son ami Simon, qui, pour se faire valoir, en tant que recrue dans la police, frappe encore plus fort que les autres, doit se plier à la prise d'empreintes, scène où Véronique est appelée à lui essuyer le visage ensanglanté, tombe à trois reprises, est battu si fort qu'on doit le conduire à l'hôpital, et, finalement, une fois guéri, il rêve d'entrer dans la police, rêve qu'il ne peut réaliser, car il a un dossier judiciaire.

Le chemin de Lacroix, une pièce réaliste, comme celles de Tremblay, raconte l'histoire d'un gars aliéné, dans sa langue même, car il est incapable de communiquer autrement qu'en utilisant un langage désarticulé, le joual, langage qu'a dénoncé avec éclat le Frère Untel dans ses *Insolences*, en 1960, et qui ont fait grand bruit. Victime de ceux qui exercent le pouvoir, il prend toutefois conscience de sa situation et monte « son show » pour s'en sortir, en restant cependant fidèle à sa condition, à son amour aussi. Il veut prêcher d'exemple.

Comme Tremblay, Barbeau met en scène des personnages défavorisés, confrontés à des problèmes qui les dépassent dans cette société pourrie aux prises avec le chômage, l'exploitation de travailleurs, la solitude, le mal de vivre, l'anéantissement des rêves…

Autres pièces de Barbeau : *Goglu* (1971) ; *Ben-Ur* (1971) ; *Le chant du sink* (1973) ; *La coupe Stainless* (1974) ; *Une brosse* (1975) ; *Le jardin de la maison blanche* (1978) ; *Le théâtre de la maintenance* (1978).

Michel Tremblay. Le 4 mars 1968 est une date importante dans l'histoire du théâtre québécois. C'est ce soir-là que des comédiens, guidés par André Brassard, font, au Centre d'essai des auteurs dramatiques, une lecture publique des *Belles-sœurs*. Coup de tonnerre, coup de théâtre : c'est le triomphe. Jean-Claude Germain, critique au *Petit Journal*, ne peut cacher son enthousiasme : « [Ce] fut une soirée inoubliable. La reconnaissance spontanée d'un nouveau dramaturge. Lundi soir dernier, le nouveau théâtre québécois […] est né. *Les belles-sœurs* sont un pas aussi important que furent, dans leur temps, *Tit-Coq* de Gratien Gélinas et *Zone* de Marcel Dubé. Cruel, sans complaisance et drôle à en mourir, le ton du nouveau théâtre est trouvé ». Et il s'est avéré que Germain a vu juste, sans toutefois que l'on soit tout à fait d'accord avec l'expression « drôle à en mourir », car si rire il y a, dans *Les belles-sœurs*, c'est un rire jaune…

La pièce est créée le 28 août suivant au Théâtre du Rideau-Vert, dans une mise en scène de Brassard. Germaine Lauzon, on connaît l'argument, a gagné un million de timbres-primes dans un concours, ce qui fait l'envie de ses belles-sœurs, voisines et amies, qui répondent à son invitation : elles se réunissent dans la cuisine de la gagnante pour l'aider à coller ce lot de timbres dans des carnets. À la fin de la soirée, Germaine Lauzon, qui s'est fait voler une bonne partie de ses timbres, connaît le désespoir et une immense solitude. Tous ses rêves se sont effondrés.

Michel tremblay, *Les Belles-sœurs* (1961)

Dans *Les belles-sœurs*, Tremblay dénonce l'aliénation collective du peuple québécois à travers toutes ces femmes d'un milieu défavorisé de Montréal, la rue Fabre avec laquelle il nous a par la suite familiarisés, non seulement dans son théâtre mais aussi dans ses « Chroniques du Plateau Mont-Royal ». Ces femmes nous révèlent leur univers, plein de préjugés, de commérages, d'indiscrétion, de bêtises et de jurons. Les conflits éclatent tout au long de la séance de collage, sorte de réunion de famille, où le chœur de ces femmes joue un rôle capital. Car, en somme, ces femmes aliénées par leur situation d'épouse et de mère vont dénoncer les sévices qu'elles endurent dans une société où elles n'ont guère leur place, sinon celle d'épouse vouée à satisfaire leur mari, comme le précise le long monologue de Rose Ouimet : « Quand moé j'me réveille, le matin, y'est toujours là qui me r'garde… Y m'attend. Tous les matins que le bonyeu emmène, y se réveille avant moé, pis y m'attend ! Pis tous les soirs que le bonyeu emmène, y se couche avant moé, pis y m'attend ! Y'est toujours là, y'est toujours après moé, collé après moé comme une sang-sue [*sic*] ! Maudit cul ! Ah ! ça, y le disent pas dans les vues, par exemple! Ah ! non, c'est des choses qui se disent pas ça ! Qu'une femme soye obligée d'endurer un cochon toute sa vie parce qu'a l'a eu le malheur d'y dire "oui" une fois » (p. 102). Les femmes dans cette pièce, comme dans d'autres pièces de Tremblay, sont condamnées à la médiocrité, à une petite vie plate. Elles sont paralysées, anéanties, « pognées », sans espoir de s'en sortir. On pourrait le montrer en analysant le rôle de Marie-Louise, dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), ou encore celui de Charlotte, alias Carlotta, qui, dans *Trois petits tours* (1971), doit renoncer à son rêve de devenir danseuse à cause de Johnny Mangano. Et combien d'autres femmes sont malheureuses chez Tremblay. Les hommes aussi d'ailleurs, à commencer par la Duchesse de Langeais et par Léopold, l'époux de Marie-Louise, dans *À toi pour toujours…*, qui se sait aliéné, exploité : « Ça fait vingt-sept ans que j'travaille pour c't'écœurant-là… Pis j'ai rien que quarante-cinq ans.[…] Toute ta tabarnac de vie à faire la même tabarnac d'affaire en arrière de la même tabarnac de machine ! Toute ta vie ! T'es spécialisé, mon p'tit gars ! Remercie le bon Dieu ! T'es pas journalier ! T'as une job steadée ! Le rêve de tous les hommes : la job steadée ! Y'a-tu queuqu'chose de plus écœurant dans'vie qu'une job steadée ? Tu viens que t'es tellement spécialisé dans ta job steadée, que tu fais partie de ta tabarnac de machine » (p. 63).

Les belles-sœurs a donné lieu à ce que l'histoire littéraire a appelé « la querelle du joual », qui s'était estompée avec la disparition de la revue *Parti pris*, mais qui renaît de plus belle avec cette pièce. La ministre des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des arts du Canada refuseront de subventionner la tournée d'une

troupe qui devait la présenter en France, à la demande de Jean-Louis Barrault, alors directeur du Théâtre des Nations à Paris. Dans une lettre adressée au *Journal de Montréal*, le 24 mars 1972, la ministre exprime son admiration pour une pièce écrite en français et son mépris le plus profond pour « d'autres pièces de théâtre québécois dont la capacité de communiquer est réduite aux initiés seulement ». Selon elle, on ne saurait présenter une telle pièce hors du Québec à moins d'un « jeu de scène où des accessoires viendraient en série montrer au public des affiches d'interprétation du vocabulaire, comme des sous-titres au cinéma joual ». La pièce fut toutefois représentée à Paris du 22 novembre au 8 décembre, avec une subvention du Secrétariat d'État du Canada. Elle est encore représentée aujourd'hui en France et dans d'autres pays francophones.

Autres pièces importantes de Tremblay : *Sainte-Carmen de la Main* (1976) ; *L'impromptu d'Outremont* (1980) ; *Les anciennes odeurs* (1981) ; *Albertine en cinq temps* (1984) ; *Marcel poursuivi par les chiens* (1992).

Françoise Loranger est l'une des rares femmes à avoir choisi le théâtre dans les années 1960, après avoir tâté du roman, en faisant paraître *Mathieu* en 1949, un roman à qui on refusa le prix du Cercle du livre de France, notre « Goncourt canadien », sous prétexte qu'il « n'affichait pas [...] la qualité d'écriture d'une œuvre primée » (*DOLQ*, t. III, p. 619). Il faut plutôt penser que c'est le sujet qui a dérangé des membres du jury, bien plus que son écriture. Car le héros, qui donne son titre au roman, est incapable de recevoir l'amour de sa mère qui le déteste, lui dont le père s'est enfui dans le pays voisin avec une autre femme, ce que le mariage lui défendait. La censure est toujours présente à l'époque de *Refus global*, surtout quand un jeune homme ose publier une critique favorable de la représentation des *Mouches* de Jean-Paul Sartre, en vantant le jeu des comédiens, mais surtout en osant aborder le caractère subversif et immoral de la pensée du philosophe dans un Québec où règne une morale austère.

Après la publication d'*Une maison... un jour* (1965), *Encore cinq minutes* (1967), *Un cri qui vient de loin* (1968), *Double jeu* et *Le chemin du Roy*, une comédie patriotique en collaboration avec Robert Gurik, qui rappelle la visite du Général de Gaulle en 1967, elle fait jouer

Françoise Loranger, *Médium saignant* (1970)

Médium saignant en 1970, une pièce éminemment politique, qui pourrait s'inscrire dans le théâtre de participation, à tout le moins dans le théâtre dit de création collective, popularisée avec entre autres Le Grand Cirque ordinaire et son spectacle « T'es pas tannée Jeanne d'Arc ». C'est la crise linguistique engendrée par la promulgation de la Loi 63 qu'exploite Loranger dans *Médium saignant*. L'argument, qui s'inspire de la crise linguistique de Saint-Léonard, en 1968, est le suivant : arrivés à l'improviste au Centre culturel d'un quartier de Montréal, qui correspond à celui de Saint-Léonard, alors que des jeunes sont à préparer un spectacle qu'ils doivent présenter le soir du Mardi gras, les membres du conseil municipal tiennent une réunion spéciale à laquelle assistent des citoyens francophones et des Néo-Québécois unilingues, qui réclament la traduction des débats ou des délibérations. Il n'en fallait pas plus pour que le débat s'engage et que les esprits s'enflamment. Un conseiller francophone, un riche commerçant convaincu que le français est appelé à disparaître, propose, pour sauver de l'argent, que les débats se déroulent en anglais. Deux groupes s'affrontent alors, non seulement au conseil mais aussi dans la salle, car Loranger propose avec *Médium saignant* un théâtre de participation. Le public s'immisce dans les débats, tant des contribuables que des jeunes du spectacle, accentuant alors l'opposition entre les deux groupes, francophones et anglophones, ce qui a donné lieu à des prises de bec et à des échanges acerbes entre les comédiens et les spectateurs à chaque représentation, même lors des représentations d'une nouvelle version de la pièce, sous le titre *Médium saignant (revisited)*, en 1976, après la promulgation de la Loi 22 par le gouvernement de Robert Bourassa, qui a conduit à l'élection du Parti québécois en 1976. Avec cette pièce, Loranger a permis au peuple de s'exprimer librement sur la scène. Voilà tout un défi pour les comédiens, surtout pour celui qui incarnait le rôle de l'échevin Ouellette, perçu comme un véritable vendu par les francophones, majoritaires dans les salles.

Denise Boucher. *Les fées ont soif*, pièce de contestation qui a fait couler beaucoup d'encre et qui a fait beaucoup de bruit, au point d'amener les Bérêts blancs de Gilberte Côté-Mercier à venir réciter le chapelet devant le théâtre où elle était représentée, *Les fées ont soif* de Denise Boucher s'inscrit dans les œuvres marquantes de la littérature au féminin. Elle met en scène trois femmes : la Vierge, incarnée par une statue ; Madeleine, qui représente Marie-Madeleine, la prostituée ou la putain ; Marie, la mère de famille soumise, exploitée. Ces trois femmes sont mal dans leur corps et contestent leur condition, qu'elles veulent transformer car elles ont soif de liberté. Pour le metteur en scène, Jean-Luc Bastien, *Les fées ont soif*, c'est « l'histoire de la conscientisation des femmes » (p. 13). La statue a les deux pieds dans le plâtre. Elle se dit « la reine du néant », « la porte sur le vide » (p. 29). Madeleine, c'est la « guidoune », la pute, la prostituée, qui se dit un trou (p. 26). Elle veut se débarrasser de sa « peau d'catin, d'putain. De [sa] peau d'chien » (p. 83) et rêve « D'un bon mari comme amant » et de « se fair'appeler maman » (p. 33), elle qui ne sait pas ce que c'est que l'amour. Quant à Marie, elle est celle qui n'existe pas aux yeux des hommes et qui a été forcée de renoncer à ses désirs et à ses plaisirs. Véritable servante de son mari, qui ne se gêne pas pour la violenter, et de ses enfants, à qui elle se donne sans compter et sans rien recevoir en retour, elle passe son temps « sur » les Valium qu'elle avale à volonté, pour oublier sa pénible condition, elle que l'on a violée et dont le procès n'a été qu'une simple mascarade, puisque la victime est devenue rapidement la coupable dans cette société machiste. Elle rêve, elle, de se débarrasser d'un mari alcoolique et encombrant : « J'veux voir le jour ° S'lever sur moi ° M'nourrir de moi », car elle ne veut plus « [c]hercher la mort » (p. 76). Aussi quitte-t-elle son mari et lui laisse-t-elle ce message, elle qui l'a attendue de longues soirées : « Mon cher mari ° Inquiète-toi donc ° Je suis partie ° Courir la vie ° Parce qu'ici ° Ça sent l'néant ° Je te laisse les enfants ° Occupe-toé-z-en » (p. 75-76). Elles abandonnent donc la mère, son tablier, la pute, ses bottes, la statue, son chapelet, reprennent possession de leur corps, donc d'elles-mêmes, car elles savent qu'elles sont des personnes, voire celles qui sont les plus importantes du monde.

Denise Boucher, *Les fées ont soif* (1979)

Marie Laberge, *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles* (1981)

Marie Laberge. Le théâtre de Marie Laberge fait le procès de la société machiste. Dans *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles* (1981), qui se déroule en 1936, année de l'arrivée en politique de Maurice Duplessis, on rencontre une jeune veuve, Marianna, qui n'a jamais aimé son mari, mort tragiquement dans les chantiers, et qui n'a jamais connu le bonheur, ainsi qu'elle l'avoue à Honoré, qui voudrait bien en faire son épouse. Mais elle a « déjà été mariée une fois, c't'en masse » (p. 40), lui dit-il. Certes la journée des noces, elle s'en souvient, mais surtout, elle n'a pas oublié ce qui est venu avec cette journée : « C'te jour-là, c'était l'premier, l'plus beau, pis l'seul. Après la noce, c'était feni pour moé… Après la noce, Honoré, y toujours la nuit d'noces… Pis après, toutes les aut'jours, pis les aut'nuits avec un homme qu'on connaissait pas d'même… » (p. 70). Elle regrette sa décision et se qualifie d'ignorante : « Des jours j'm'demande si sans l'savoir y a pas toujours de quoi qui est cassé dans une femme, el jour de ses noces… un peu comme si on vous avait dit qu'une fleur se fanait, pis qu'vous verriez toute vot'jardin défaite un beau matin, sans raison explicable » (p. 70). Marianna est l'antithèse de sa tante Mina : elle symbolise la modernité, elle qui a fait l'acquisition d'un poste de radio, alors que la tante représente le passé, elle qui est contre le progrès, contre la société moderne, contre le vote des femmes, et qui se méfie autant des « communisses » et des Juifs que des Anglais. Marianna n'a peur de rien, contrairement à sa tante, et livre bataille pour échapper à l'étouffement, à l'ennuyance, comme elle le dit. Elle veut partir, quitter ce milieu aliénant qui l'empêche de vivre, elle veut aller « voir de quoi c'est fait ailleurs » (p. 90). Au début, elle appelle ses rêves « des rêvasseries d'ennuyance », mais elle se sait patiente : « Ça prendra l'temps qu'ça prendra mais moé, j'veux d'aut'chose que l'ordinaire de toué jours. J'veux plusse [...] Pis j'ai espérance que ça prendra pas trois cents ans » (p. 119). Elle refuse de jouer le rôle de Maria Chapdelaine, cette héroïne qui, à ses yeux, s'est sacrifiée et est restée au pays pour sauver sa famille et sa race. Elle refuse la voie tracée d'avance et décide, après mûre réflexion, de quitter la campagne pour aller s'installer à la ville. Elle ne part toutefois pas seule, puisqu'elle sauve Rosalie, la servante que le curé a placée dans une famille bourgeoise du village et que le patron a violée. Elle décide de l'extirper du monde des mâles, eux qui se croient tout permis. Elle profite ainsi de l'outrage dont est victime Rosalie, son amie, pour rompre avec son milieu et avec cette société qu'elle considère profondément injuste. Il ne lui reste qu'une solution : quitter son patelin, renoncer à l'amour d'Honoré et se perdre, avec Rosalie, dans l'anonymat de la ville, assurée de ne plus jamais y revenir.

Par la voix de Marianna, Marie Laberge donne la parole aux femmes, qui se disent, qui disent leurs misères, leurs privations, leur révolte aussi, parce qu'elle sont meurtries dans leur corps, parce qu'elles ont trop longtemps été oubliées, occultées, sacrifiées.

Quelques autres pièces de Marie Laberge : *Ils étaient venus pour* (1981), qui se déroule dans le village fantôme de Val-Jalbert au Lac-Saint-Jean ; *Avec l'hiver qui s'en vient* (1982) ; *Jocelyne Trudel trouvée morte dans ses larmes* (1983) ; *Deux tangos pour toute une vie* (1985) ; *L'homme gris* (1986) ; *Oublier* (1987) ; *Le Night Cap Bar* (1987) ; *Aurélie ma sœur* (1988).

Conclusion

Il est certes dommage de ne pouvoir, faute d'espace, rappeler la présence (et l'importance) d'un plus grand nombre de dramaturges qui ont marqué par leur œuvre l'histoire du théâtre québécois. Il aurait fallu aussi mentionner parmi les phénomènes une pièce comme *La nef des sorcières* (1976), une pièce écrite en collaboration, qui donne la parole à six femmes, qui ne manquent pas, à tour de rôle, de venir dénoncer l'oppression dont elles ont été et sont encore victimes. Il y aurait eu lien encore de parler du théâtre de Roland Lepage, Jovette Marchessault, Jean-Claude Germain, Michel Garneau… Et si j'ai ignoré les Jean-Pierre Ronfard, René-Daniel Dubois, Normand Charrette, c'est que *Québec français* leur a accordé un espace dans le dernier numéro.

Le théâtre québécois est un genre majeur. À nous de l'encourager !